

Татьяна В. Юденкова

Образ Христа в творчестве И. Н. Крамского: от иконы к картине

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 341-347

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM IV

Татьяна В. Юденкова
Государственная Третьяковская галерея,
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
при Российской Академии художеств, Москва

Образ Христа в творчестве И. Н. Крамского: от иконы к картине

Иван Крамской (1837–1887) – один из ведущих мастеров живописи второй половины XIX века, представитель разночинной интеллигенции, выпускник Императорской Академии художеств, один из лидеров «бунта 14» и Санкт-Петербургской Артели, член Товарищества передвижных художественных выставок, общественный деятель, художественный критик, ведущий портретист своего времени, автор произведений историко-философского содержания. Главным полотном своей жизни он считал картину *Христос в пустыне* (1872, Государственная Третьяковская галерея, Москва, илл. 1), в которой по его собственному выражению он осмелился «переосмыслить» традиционные представления о христианстве и Христе. Эта картина сегодня по праву считается одной из узловых картин русского искусства второй половины XIX века, своего рода духовным автопортретом общества в русской живописи.

Формирование личности художника падает на эпоху исторических реформ 1860-х годов – эпоху главенства эмпиризма, позитивизма и реализма. Однако, не следует удивляться, что Крамской брался за выполнение церковных заказов. Санкт-Петербургская Артель художников, ак-

тивным членом которой он был в 1860-е годы, как известно, выполняла подобные заказы. Еще современники художника, а впоследствии и исследователи его творчества¹ упоминали иконы, исполненные Крамским в течение жизни: участие в росписи храма Христа Спасителя в Москве (1863–1873), исполненные художником образ Бога-Отца для церкви в селе Кончезеро Петрозаводского уезда Олонецкой губернии (1865–1866; не сохранился) и иконы для церкви Св. Троицы² Острогожского уезда Воронежской губернии (1869–1870; не сохранились, известны по любительским фотографиям), изготовление образов для русской посольской церкви в Копенгагене (1883–1885). Легко предположить, что церковные заказы брались художником ради заработка и «ради карьеры» (выражение самого Крамского): художник был вынужден обеспечивать жизнь своей большой семьи.

Факт существования церковных заказов в биографии мастера, на первый взгляд, не совсем укладывается в принятое представление о творчестве художника-разночинца, лидера

¹ *Подробный каталог картин* (1887); Гольдштейн (1965).

² Юденкова (2001: 56–61).

и идеолога передвижничества, автора реалистических картин, создателя замечательных портретов Льва Толстого, Николая Некрасова, Михаила Салтыкова-Щедрина. Однако, на протяжении всего XX века исследователи творчества художника относились к его центральной картине *Христос в пустыне* весьма неоднозначно. В образе Христа одни находили конкретный образ современника, нигилиста-революционера, «величайшего атеиста», в то же время – «отвлеченный абстракт идеи», «иероглиф мысли», а современники вели споры: Христос ли это?

В предлагаемой статье предстоит выяснить, связаны ли церковные образы с центральной картиной Крамского *Христос в пустыне*, внецерковной по своей сути и далекой от православного канона.

Еще в годы обучения в Академии художеств Крамского волновали вопросы будущего существования исторической религиозной живописи. Художник сожалел, что современные ему люди «забыли завет Бога и собственные убеждения, что не может красота вечная и божественная быть явлена очам неправедных, лукавых, искушающих [...]», более того, он осуждал окружающую действительность, которая погружена «в свои ученые результаты [...] гордится своим знанием и поклоняется иному Богу».³ Вместе с тем, Крамской верил, что вскоре явится художник, преданный высокому идеалу, который заговорит с миром «на понятном ему языке» и своими произведениями «угадаст исторический момент» современной жизни. Таким образом, принимая изменения, которые несли реформы императора Александра II, Крамской не утрачивал врожденной приверженности традиционной православной культуре.

Образ Христа привлекал Крамского-художника с начала его творческого пути. Основанием к такому выводу служат воспоминания И. Е. Репина о первом знакомстве с художником. Посетив его мастерскую, Репин был поражен образом Спасителя, «удрученным», «со впалыми утомленными глазами».⁴ Это был рисунок *Голова Христа* (местонахождение неизвестно), исполненный Крамским при работе над заказной иконой. Репин упомянул о признании учителя в собственной «несостоятельности», сознании

значимости образа и невозможности окончить его в срок. Крамской не стал оканчивать образ, обратился за помощью к живописцу, который на основе его рисунка написал икону. Репин был потрясен не только рисунком, но глубокой размышлений Крамского: «[...] он говорил о нем [о Христе – Т. Ю.] как о близком человеке [...]».⁵ По всему видно, что Крамской «споткнулся», отказавшись, по существу, от заказа, он задумал «своего» Христа, признав серьезность и важность поставленной творческой задачи.

Следующим этапом на пути создания образа стали иконы Троицкого иконостаса, исполненного художником по заказу в 1869–1870 годах. Благодаря сохранившимся фотографиям иконостаса (он сгорел в 1942 году) и письмам Крамского стало возможным реконструировать его. Иконы для церкви Святой Троицы соответствовали традиции ровно настолько, насколько это было возможно, не нарушая границ дозволенного церковным уставом. Крамской оговорил с заказчиком введение в композиционное решение образа Спасителя и Богородицы психологического начала: Христос на его иконе в местном ряду «измученный и усталый» (илл. 2), а Богородица (в композиции *Благовещение* на Царских вратах) «испуганная, но спокойная».⁶ Иконография образа Спасителя нетипична для православного искусства: он изображен в рост, с зажженным фонарем в руке, стучащимся в закрытую дверь, которая, по мысли художника, обозначает человеческие сердца. Пытаясь обосновать избранную иконографию, Крамской ссылается на некую «древнюю легенду», утверждая, что именно так Христа изображали «на византийских образах». Предлагаемый художником сюжет близок к тексту «Откровения апостола Иоанна Богослова»: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3, 20).

Особым образом, хотелось бы отметить неожиданное совпадение в творчестве русского художника-передвижника и английского префаэлиты: образ Крамского близок к работе У. Х. Ханта *Светоч мира* (1853, Кейбл-колледж, Оксфорд); возможно, она была известна художнику по широко распространенным гравюрам

³ Крамской (1966: 272–273).

⁴ Репин (1986: 146–147).

⁵ Репин (1986: 147).

⁶ Крамской (1965: 74–75).



Илл. 1.
И. Н. Крамской,
Христос в пустыне,
1872, Государственная
Третьяковская галерея (ГТГ),
Москва



Илл. 2. И. Н. Крамской, Образ Христа из Троицкого иконостаса, 1870, фотография, ГТГ



Илл. 3. И. Н. Крамской, *Христос в пустыне*, 1867, картина не сохранилась, фотография, ГТГ

или открыткам. Однако, судя по переписке, художник пришел к этому образу самостоятельно.

Иконные образы Крамского скорректированы соответственно новому способу передачи природы: «живоподобие» стало необходимым качеством живописи Нового времени. Композиционные решения *Спасителя* и *Благовещения* скорее находят аналогии в европейском искусстве. Вместе с тем, Крамского трудно упрекнуть в недостатке уважения к церковной традиции. Если смотреть из XXI столетия на образы Крамского, то они кажутся довольно «вольным» обращением с каноном, но по мере изучения специфики религиозного сознания середины и второй половины XIX века можно удивительно верить, что они удовлетворяли религиозной эстетике Нового времени:

в канонических церковных постановлениях нигде не определяется стиль или материал произведения иконописи [...] определяется только то, что иконы пишутся красками или делаются из мозаики [...] еще в Древней Руси почитали немало икон, также пришедших из католического мира [...]. Многие столичные храмы содержали образы, скопированные с западноевропейских оригиналов: Рафаэля, Рубенса, Ван Дейка, Корреждо, Веронезе, Гверчино и тд.⁷

В конце 1860-х–начале 1870-х Крамской много размышлял о Христе в рамках антитезы «от мифа к реальности». Он полон уверенности в том, что время «мифического», «вымышленного» Христа прошло.⁸ Его рассуждения вполне укладываются в представления определенного круга идей XIX столетия, связанных с возникновением исторического христианства и, в первую очередь, с именами таких европейских ученых, как Д. Штраус и Э. Ренан, с последним Крамской встречался, будучи в Париже в 1876 году. «[...] Христос [...] это лицо, о котором существует чрезвычайно обстоятельный рассказ [...] он выступает так рельефно, говорит и действует так естественно, что нет никакой физической возможности не поверить в его существование и не признать его за личность реальную».⁹ Он искренне недоумевал, почему до сих пор никто

из художников не осуществил попытки представить реальную личность Христа новыми живописными средствами. Сам Крамской в это время серьезно и глубоко размышлял над центральным произведением своего творчества – картиной *Христос в пустыне* (1872). Ее первый вариант был создан в 1867 году (илл. 3). Он не сохранился и известен по фотографии. Окончив картину *Христос в пустыне* и представив ее на второй передвижной выставке в 1872 году, Крамской писал пейзажисту Ф. А. Васильеву: «[...] пять лет неотступно он [Христос – Т. Ю.] стоял передо мной»,¹⁰ имея в виду крайне мучительный процесс создания картины, которая писалась, по его собственному выражению, «слезами и кровью», подчеркивая таким образом трудноодолимость замысла.

Крамской был погружен в раздумья над картиной *Христос в пустыне*, она стояла в его мастерской и, по воспоминаниям коллекционера П. М. Третьякова, посетившего его в 1870 году, была далека от окончания. Долгая работа над картиной выдает глубокую личную заинтересованность художника в поиске адекватной пластической формы самовыражения и никогда не рассматривалась им в качестве молебного образа для храма в силу своего изначального внецерковного замысла.¹¹ Вопрос о религиозности поколения Крамского, о равнодушии к обрядовой стороне религии, об антиклерикальных, но не атеистических настроениях, не может быть решен однозначно. Многие высказывания художника не позволяют прийти к ясному и определенному ответу о его религиозном мировоззрении. Именно в это время Крамской работал над иконой Спасителя для Троицкой церкви. Он был вдохновлен найденным решением и относился к своей работе вполне осознанно и ответственно.

В письмах Крамского историческое и религиозно-мистическое чаще противопоставляется, а в художественном пространстве картины сосуществует. Для не dogматического сознания в этом нет непримиримого противоречия.

Ослабление православной веры, отмеченное во второй половине XIX века, до некоторой степени возмещалось неугасимой верой в историческую предопределенность событий, в дей-

⁷ Бусева-Давыдова (1997: 185, 188); Тарасов (1995: 183, 184).

⁸ Крамской (1965: 81).

⁹ Крамской (1965: 81).

¹⁰ Крамской (1965: 132).

¹¹ Вагнер (1995: 408); Юденкова (1997: 465).

ствительность происходившего и описанного в Священном Писании, которое неустанно подкреплялось развитием исторической и археологической науки. В своих письмах Крамской усиливал философско-нравственную проблематику христианства в соответствии с духом позитивистски настроенного XIX века: христианство предстает как религиозно-философское учение. Величие и сила Христа в том, что он указал возможный путь человечеству, изложив извечные общечеловеческие правила земного бытия, ведущие к перерождению человека, стоящего у края гибели. Путь возрождения лежит через обращение к идее Христа. Именно об этом в эти годы писал Федор Достоевский, высоко чтимый Крамским писателем.

Размышляя о Христе, Крамской поднимал извечную тему выбора:

В это время нравственного разложения [...] он, проживший до 30-ти лет, ел, пил и спал, как все; он один почувствовал, где выход, он один знал, какую надо дать форму содержанию, но прежде чем сказать людям правду громко в глаза, нужно ничем от них не зависеть, надо обдумать, надо уйти от всех, остаться одному [...] дело в том, что перед ним с высоты однажды раскрылась панорама [...] пойти направо, пойти налево?¹²

Вместе с тем Крамского привлекало соотношение божественного и человеческого начал. Величие Христа в том, что он сумел поместить «центр божества в самое средоточие человеческого духа», – писал он, назвав Христа «самым высоким и возвышенным атеистом», «доказавшим возможность человеческого счастья через усилия каждой личности над собою и победившим самого сильного врага – собственное „Я”». ¹³ Эти высказывания художника побудили многих исследователей к утверждению атеизма самого Крамского, а некоторые посчитали их «великой претензией». Но Крамской признавал под атеизмом нечто отличное от традиционного представления. «Атеизм, как я понимаю [...] есть последняя, высшая ступень развития религиозного чувства». ¹⁴ Таким образом, «победив собственное „Я”», свое человеческое эго, Христос

Крамского становится Богом. Умалая человеческое, он сливается с абсолютным бытием. «Для Христа нет сомнения, что Он Бог, – настаивал Крамской, – [...] ведь атеист – безбожник, так ведь? [...] Ну а Христос всюду говорил: я сын Божий, я одно с Отцом, он чувствовал и говорил, что он Бог, значит для него не было Бога, кроме него самого». ¹⁵ Завершая свой спор с Ильей Репиным, он добавил: «в моем атеизме, так сказать, нет и тени отрицания любви». ¹⁶

В смысловой структуре картины огромная роль принадлежит пространству пустыни. Ее не назовешь нейтральным пейзажным фоном. Это активное художественное пространство, лишённое пластического многословия. Оно строится в приглушенной серо-серебристо-лиловой гамме, создающей впечатление вибрирующей формы. Оно кажется ирреальным, немного надуманным, словно вылепленным из глины или сконструированным из папье-маше, хотя отдельные детали трактованы вполне натуралистично. Эмпирическое понимание пустыни как внеположенной человеку данности, внутренне свойственное XIX веку вообще, перевело бы картину в несколько иной смысловой план, снизив моменты напряжения и противостояния чуждому миру, которые наполняют картину.

В картине Крамского пустыня представляет собой мрачное плато, хаотичное нагромождение серых валунов, где все иссечено ветрами, источено песком, оттого кажется суровым и непреклонным. В центре холста – громадная фигура Христа. Она выросла и застыла посреди мертвого окружения. Линия горизонта проходит ровно по середине холста, тем самым и небо, и земля имеют равные доли, словно небесное и земное сошлось в образе сидящего человека.

Бесконечной шири пустыни противостоит могучая вертикаль фигуры Христа, как центр противостоит периферии. Окаменелость образа сродни самой каменистой пустыне. Он застыл под гнетом собственных дум в состоянии чрезвычайного напряжения. Мелкие складки одежды свободно и спокойно облекают человеческое тело, проявляя его материальную плоть. Гиматий и хитон имеют традиционно-каноническую для русской традиции восприятия Христа приглушенно-бесстрастную красно-синюю гамму.

¹² Крамской (1965: 218).

¹³ Крамской (1965: 219).

¹⁴ Крамской (1965: 231).

¹⁵ Крамской (1965: 231).

¹⁶ Крамской (1965: 235).

Пирамидальная композиция выявляет часть фигуры темным силуэтом на фоне начинающегося светлеть ночного неба, и приходится пристально всматриваться в лицо и судорожно сжатые руки. Они почти не выбиваются из общего тона всей картины. Световые отблески, идущие откуда-то справа, легко ложатся на них, рождая ощущение жизни в человеческой фигуре.

В его лице, особенно во взгляде, полном напряженной мысли, доведенной до страдания, читается некая отрешенность, отсутствие реальности здешнего мира. Согбенное положение фигуры, поникшая голова, замок рук являют осязаемый символ сложного расположения духа. По представлениям древней византийской традиции, с которой Крамской был несомненно знаком, образ человека, преисполненного духовного содержания, включенного в божественную жизнь, неподвижен. Подобное состояние глубокого раздумья, доведенное до полной отстраненности от всего происходящего, созвучно молитвенному состоянию.

В Христе Крамского есть молитвенное напряжение, которое сам художник относил к одной из самых таинственных лабораторий в человеке:

До этого момента постороннее, внешнее беспокоит, ранит меня, я еще под влиянием внешних впечатлений, они на меня действуют, после – я творец и активный деятель. И если молитвенное состояние было действительно, причины к нему были уважительны, тогда мое влияние на действительность будет несокрушимо, а последствия необъятны и качественно, и количественно.¹⁷

Обладая невероятной гипнотической энергией, заключая в себе драматизм человеческого величия и воли, Христос Крамского показан в бездействии, его сила будто свернута в пространстве и времени. Но вместе с тем она обещает быть раскрытой, предполагая разворот, – и в этом значение образа – в возможности разворота, в надежде на второе духовное рождение...

Голова Христа из Троицкого иконостаса и голова Христа с картины *Христос в пустыне* исполнены почти в одном ракурсе, близки по типу лица (широкое скуластое лицо с тонким

носом и большими глазами, «измученными» и «уставшими»), однако выражения их различны. Есть какая-то безнадежность в глазах чуть ссутулившегося Христа с иконного образа. В нем отсутствует «включенность в божественную жизнь» и «преисполненность духовного смысла» (слова Крамского), к которым художник стремился и достиг в своей картине. В иконе Спасителя больше «земного» и «человеческого», другими словами – отсутствует то самое мифическое, вымышленное начало, время которого, по мысли Крамского, завершилось с наступлением современного периода переосмысления христианства.

Все известные изображения Христа Крамского оказываются почти родственными, почти одним лицом, которое сложилось в творчестве Крамского, по-видимому, в конце 1860-х годов. Между тем, в первом варианте картины *Христос в пустыне* 1867 года образ Христа более каноничен и традиционен, выражаясь языком Крамского, более «мифичен» и идеален.

Таким образом, путь к одному из центральных произведений творчества Крамского лежал через иконный образ Христа, над которым художник работал с начала 1860-х годов.

Библиография:

- Бусева-Давыдова 1997 = Бусева-Давыдова, И[рина]: «О духовных основах поздней иконы», *Вопросы искусствознания*, 1 (1997): 182–197.
- Вагнер 1995 = Вагнер, Г[еоргий] К.: «Об истолковании картины И. Н. Крамского *Христос в пустыне*», *Вопросы искусствознания*, 1–2 (1995): 408–430.
- Гольдштейн 1965 = Гольдштейн, С[офья] Н.: *Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество*, Искусство, Москва 1965.
- Крамской 1965, 1966 = Крамской, И[ван] Н.: *Письма, статьи*, в 2-х т., С[офья] Н. Гольдштейн (ред.), Искусство, Москва 1965–1966, т. 1: 1965; т. 2: 1966.
- Подробный каталог картин 1887 = Подробный каталог картин, рисунков и гравюр покойного И. Н. Крамского*, Н[иколай] Собко (сост. и изд.), Тип. М. М. Стасюлевича, Санкт-Петербург 1887.
- Репин 1986 = Репин, И[лья] Е.: *Далекое близкое*, Художник РСФСР, Ленинград 1986.
- Тарасов 1995 = Тарасов, О[лег] Ю.: *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России*, Прогресс-Культура, Традиция, Москва 1995.

¹⁷ Крамской (1965: 231).

- Юденкова 1997 = Юденкова, Т[атьяна] В.: «Еще раз о картине И. Н. Крамского *Христос в пустыне*», *Вопросы искусствознания*, 2 (1997): 465–475.
- Юденкова 2001 = Юденкова, Т[атьяна]: «Троицкий иконостас И. Н. Крамского», *Русская галерея*, 1 (2001): 56–61.

Tatyana V. Yudenkova

The Image of Christ by Ivan Kramskoy: from an Icon to a Picture

Ivan Kramskoy (1837–1887) is one of the key figures in Russian painting – a graduate of the Imperial Academy of Arts, an active participant of “The Revolt of the Fourteen” and a member of The Society of the Travelling Art Exhibitions. The canvas *Christ in the Wilderness*, which the artist regarded as his principal creation, became one of the most important paintings in Russian art of the second half of the 19th century, presenting a certain spiritual self-portrait of Russian society of that time. Kramskoy’s development as an artist was influenced by the historic reforms of the 1860s – the epoch of triumph of empiricism, positivism and realism. The artist, however, accepted commissions from the Church, which at first sight does not befit a career of a painter-Raznochinets (an educated person of non-noble birth and progressive liberal views), the leader and embodiment of the Peredvijniki (Wanderers) movement, as well as the author of realistic pictures and portraits of L. Tolstoy, N. Nekrasov and M. Saltykov-Schedrin. This article shall explore whether these religious images are related to Kramskoy’s central masterpiece – *Christ in the Wilderness*.